

Makale Geliş | Received: 15.04.2017
Makale Kabul | Accepted: 19.04.2017
Doi: 10.18795/gumusmaviatlas.307097

Metin BAL

Doç. Dr. | Assoc. Prof. Dr.
Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, İzmir-Türkiye
Dokuz Eylül University, Faculty of Literature, Department of Philosophy, İzmir-Turkey
balmetin@gmail.com

Yemeklik Sanata Karşı Brecht'in Epik Tiyatrosu ve *Mezbahaların Kutsal Johanna'sı* Oyununun Felsefi Bir Yorumu

Öz

Bu makale iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Brecht tarafından kurulup geliştirilen epik tiyatro kuramı açıklanır. Epik tiyatro kuramı Brecht'in *Tiyatro İçin Küçük Organon* adlı yazısının ayrıntılı bir yorumuyla ortaya konulmaya çalışılır. Brecht realizm, natüralizm ve özdeşleşmeye karşı yabancılaştırma etkisini geliştirir. İkinci bölümde Brecht'in *Mezbahaların Kutsal Johanna'sı* adlı oyununun epik tiyatronun temel kavramları bakımından bir çözümlemesi yapılır. İnanç sözcüsü Johanna'nın bir devrimciye dönüşüm süreci açıklanır.

Anahtar Kelimeler: Epik Tiyatro, Yabancılaştırma Etkisi, Özdeşleşme, Doğallaştırma, Yoksulluk, Acıma, Kötülük.

Brecht's Epic Theatre versus Culinary Art and A Philosophical Interpretation of *Saint Joan of the Stockyards*

Abstract

This article consists of two parts. In the first part theory of epic theatre established and developed by Bertolt Brecht is explained. In this section theory of epic theatre is clarified by a detailed interpretation of Brecht's work *A Short Organum for the Theatre*. Brecht suggests estrangement effect against realism, naturalism and identification. In the second part Brecht's theatre play *Saint Joan of the Stockyards* is analysed in terms of basic concepts of epic theatre. The process of Johanna's transformation from being a person of faith into a revolutionist is displayed.

Keywords: Epic Theatre, Estrangement, Identification, Naturalization, Poverty, Pity, Evil.

“İnsanlar olarak birlikte yaşayışımız –
yani: Yaşamımız–”¹

I. Bölüm: *Tiyatro İçin Küçük Organon*’da Epik Tiyatronun Kuruluşu

Bertolt Brecht (10 Şubat 1898 – 14 Ağustos 1956) Marx ve Engels’in *Komünist Manifesto*’sunu (1848) epik şiire dönüştürür. Daha da sınırlandırılarak ifade edilecek olursa, Brecht’in tüm yazıları Karl Marx’ın “Feuerbach Üzerine Tezler”inin (1845) altıncısının sanat felsefesi alanında yeni bir tiyatro teorisi halindeki açılımı olarak düşünülebilir. Marx burada şöyle diyor:

Feuerbach dinsel özü insan özü içinde çözümdür. Fakat insan özü her tek bireyde bulunan bir soyutlama değildir. İnsan özü kendi gerçekliği içinde toplumsal ilişkilerin toplamıdır. Bu gerçek öz hakkında bir eleştiriye girmeyen Feuerbach böylece şunları kabul etmeye zorlanır: (1) Tarihsel süreçten soyutlanmaya ve dinsel ruh/zihin durumunu kendi başına varolan bir şey olarak sabitlemeye ve soyut –yalıtılmış– bir insan bireyi önvarsaymaya zorlanır. (2) Bu nedenle, öz, yalnızca birçok bireyi doğal olarak birleştiren, cins olarak, içsel, sessiz bir evrensel olarak kavranabilir (Marx 1992: 423).

Tiyatro ve düşünce tarihi arasında yakın bir ilişki olduğu, tiyatro sanatının başladığı Grek tragedya geleneğinden beridir bilinir. İlk biçimiyle tiyatronun ya da Grek tragedyasının özellikleri bize aynı zamanda felsefenin neden Greklere özgü bir etkinlik olarak başladığı hakkında ipuçları verir. Hepimiz biliyoruz ki diyalog, bir yazı biçimi olarak tragedya ile başladı ve Platon’la birlikte felsefenin yöntemi haline geldi. Böylece tiyatro için bir teori geliştiren yazarın aynı zamanda bir filozof olarak görülmesinde itiraz edilecek bir şey aramak boşuna olacaktır. İşte bu bağlamda Brecht felsefe tarihindeki yerini çeşitli derinlik modellerinden oluşan modernist dönemin bir düşünürü olarak alır. Modernizmi oluşturan özellikle fenomenoloji, hermeneutik, varoluşçuluk, psikanaliz ve diyalektik ‘günlük yaşam’ı kavramaya çalışan derinlik modelleri olarak tanımlanabilir. Brecht’in epik tiyatro teorisini yorumlayan en yeni yapıt olan *Brecht ve Yöntem* (1998) kitabının yazarı ABD’li filozof Fredric Jameson’a göre “toplumsal

¹ BRECHT, Bertolt (2005). *Tiyatro İçin Küçük Organon*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, s. 25. Yazının devamında bu yapıta “TKO” kısaltmasıyla gönderme yapılacaktır.

gündelik yaşamın ilk sistemli hermeneutiği olarak kavranması”² gereken bir “Brechtyen retorik”ten (Jameson 2012: 41), hatta bir tür “Brechtyen nominalizm”den dahi söz edilebilir (Jameson 2012: 68). Modernist modeller modern felsefeden eleştiri ögesini, üstelik dozajını artırarak almıştı. Brecht’in oyunlarında eleştirel tutumun dozajı “küçük düşürme, iğneleme, alaycı paradoks”, “sinsi tersinleme çeşitleri”³ ve “dengeli ironi”yle⁴ daha da artırılır.

Anlatılan ya da bizzat yaşadığımız olayları nihayet kendi öykümüzden söz edecek şekilde bütünlüklü olarak kavramak güç bir iştir. Örneğin *İlyada*’nın olay akışı birçok yanöyküyle bölünmüş olduğu için Aristoteles tarafından başarısız bulunur. Ancak Sophokles’in *Antigone* oyunu ya da Euripides’in *Bakkhalar* oyunu tek bir olay etrafında döndüğü için daha başarılı sayılır. Brecht için de çağdaş insanın durumundan söz eden onun kendi öyküsünü ortaya koymak kolay olmadı. Brecht kendi yazdıkları hakkında ortak, birleştirici, örgütleyici unsur, yazılarını bütünlüklü değerlendirebileceği ve onların etrafında döndüğü temel düşünceyi, ancak *Baal* adlı ilk oyununu yazdığı 1918’den 30 yıl sonra 1948’de açıklayabildi. Brecht’in epik tiyatro kuramını, adını koyarak açıkladığı bu yapıtının adı *Tiyatro İçin Küçük Organon*’dur.

Benimsenmiş şeyler sorgu konusu olmaktan kaçarlar. Bunu, insanların çoğu zaman asıl sorundan açıkça söz etmemelerinden biliyoruz. Asıl sorun bir kavga anında söylenmeye ertelenir. Böylece benimsenmiş şeyler çoğaldıkça bu kavganın cephanesi de yığılır. İşte bu kavga anı estetik için inanılmaz malzemelerle doludur. Elbette en büyük kavga cephesi olan sınıf savaşı alanı Brecht’in işyeridir. Brecht epik tiyatro anlayışını estetik alanda “ahlak ya da beğeni hakkındaki baskın düzeni”⁵ yadsıyarak ortaya koyar. Toplumsal davalara/sorumluluklara/bağlılıklara vurgu yaparak sanat yapıtlarının içerdiği, ancak “genellikle benimsenmiş olmalarından ötürü dikkati çekmeyen” (TKO:

² “(...) als die erste systematische Hermeneutik der Alltäglichkeit des Miteinanderseins aufgefasst werden.” (Heidegger 1953: 138).

³ Jameson 2012: 41 / “sly reversal” Jameson 1999: 27.

⁴ Jameson 2012: 41 / “stable irony” Jameson 1999: 27.

⁵ “(...) the dominant conventions of morality or taste.” Bkz. BRECHT, Bertolt (1965b). “A Short Organum for the Theatre”, p. 179. Yapıtının bu İngilizce çevirisine, yazının devamında, “SOT” kısaltmasıyla gönderme yapılacaktır.

17) ve söz konusu edilmeyen toplumsal davaların varlığı üzerinde durmaya çalıştı. Estetik alan elbette toplumsal davanın kendisini gösterdiği, kanıtladığı alanlardan en incelikli olanıdır.

Toplumla ilgili hangi sorumlulukların olması gerektiğine, toplumsal bakımdan yurttaşların sorumlu olması ve tutulması gereken şeylere kim karar verir? Buna, egemen sınıfların karar verdiğini görüyoruz. Egemen sınıflar, bu bakımdan, örneğin eğitim sisteminde bilinmesi, tekrarlanması ve aktarılması gerekenleri de bu yönde belirliyor. Sanat konusunda da neyin yapılıp yapılmayacağı bundan payını alıyor. Bu durumdan memnun olmayan Brecht “çağdaş üretimde bilinmeye değer olanlardan uzaklaşılması”nı (TKO: 17) bir “dekadansın/yozaşmanın belirtisi” (SOT: 179) sayar. Brecht *Messingkauf Diyalogları* yapıtında şöyle der: “Güldürmeyen bir tiyatro gülünçtür. Neşesiz insanlar gülünçtür”.⁶ Yine, “[e]ğer insanların ruhu yalnızca acıma ve korku ile düzeltililebilecek ise, o zaman insan soyunun sonu ne kadar erken gelse o kadar iyi olur.”⁷ Böylece Brecht’e göre sanatların görevi “eğlendirmektir.”⁸ Ancak bugün insanların birlikte yaşamlarından kaynaklanan ve onların zamanını oluşturan sorunlara duyarsız bir sanatın sergilendiği tiyatrolar “akşam eğlencesi satan” “burjuva sınıfının uyuşturucu ticaretinin” (TKO: 17) bir mekanına dönüşmüş durumdadır.

Brecht’in odaklandığı konunun kısaca ‘insan yaşamı’ olduğunu söyleyebiliriz. Böylece Brecht’e göre sanatın rolü belirlenmiş olur: “Bütün sanatlar, sanatların en büyüğü olan yaşama sanatına [*Lebenskunst*, OfT: 702] katkıda bulunur” (TKO: 72). Brecht “insanlar olarak birlikte yaşayışımız – yani: Yaşamımız–”⁹ diyor. Bir kimsenin yaşamı, onun diğerleriyle birlikte yaşayışıdır. Brecht’in çalışmalarını kendi bütünlüğü içinde, Jameson’ın dediği gibi “Brecht’yen yaşam-girişimi” olarak adlandırabiliriz

⁶ “A theatre that can’t be laughed in is a theatre to be laughed at. Humourless people are ridiculous.” (Brecht 1965a: 95).

⁷ “As to pity and terror, if people’s soul’s could only be set going right by pity and terror, then the sooner the human race comes to an end the better. You cannot pity unless you have misfortunes to pity... I do not want there to be any more pity in the world, because I do not want there to be anything to pity; and I want there to be no more terror because I do not want people to have anything to fear.” (Brecht 1965a: 95).

⁸ “zu unterhalten”, OfT: 699 (*Tiyatro İçin Küçük Organon* yapıtının Almanca orijinal versiyonuna “OfT” kısaltmasıyla gönderme yapılacaktır).

⁹ TKO: 25 / “Unser Zusammenleben als Menschen – und das heisst: unser Leben” (Brecht 1967b: 667).

(Jameson 1999: 16). İşte böylece epik tiyatronun görev alanını oluşturan şey “insanların birlikte yaşamalarına ilişkin betimlemeler”dir. (TKO: 25 / OfT: 667) Brecht’e göre yazar ve oyuncu karakter kurgusunu gerçekleştirirken bunu öteki karakterlerin kurgularıyla birlikte yapmalıdırlar “çünkü en küçük toplumsal birim tek bir insan değil, iki insandır. Gerçek yaşamda da birbirimizi karşılıklı olarak oluştururuz” (TKO: 56).

Brecht başta realizm olmak üzere eleştirdiği tiyatro anlayışlarının tutumunu ‘aşçılık’ ve ortaya koydukları yapıtları ‘yemeklik’ olarak betimleyeceği bir kavram üretir: “kulinarisch” (İng. *culinary*). Burjuva kültürüne özgü ‘yemeklik’ sanat biçiminin en belirgin örneği operadır. Brecht bu ‘yemeklik’ opera karşısına, en belirgin örneği *Mahagoni Kentinin Yükselişi ve Çöküşü* (1930) oyunu olan didaktik, öğretici tarzda yazdığı ‘öğretici oyun’ anlamına gelen *Lehrstück* kategorisini koyar. İnsanların birlikte yaşamına ilişkin olarak sahnelerde sergilenen, Brecht’in gördüğü şey “düşünceden yoksun bir göz ya da ruh zevkinin bayatlamış yemeklikleri”¹⁰ ve realist, natüralist ya da doğallaştırıcı betimlemeler gibi “yanlış betimlemeler”dir. Bu mevcut haliyle estetik “asalak konumuna gelmiş bir sınıf”ın¹¹ mirasıdır. Egemen sınıflar tiyatroyu eğlence yeri olmaktan çıkarmış, bir “ahlak pazarı”na dönüştürmüştür. Brecht bu yemeklik sanat anlayışından ya da sanatı ahlak pazarının tezgahı haline getiren tutumdan vazgeçilmesini ve “bilimsel kesinlikte betimlemeler” sergilenmesini önerir (TKO: 17). Bunu yapabilmek için “[k]endimizi bilimsel bir çağın çocukları¹² olarak düşünmek zorundayız” (TKO: 25). “Bilimsel bir çağın tiyatrosuna düşen, özgürlüğe kavuşmanın sevinçlerini¹³ iletme” (TKO: 54). Farklı bir estetik anlayışla ortaya konulan epik tiyatro şimdiye kadar görülmeyen, görülmesi engellenen ya da göz ardı ve örtbas edilen “birikmiş yenilikler”i¹⁴ değerlendirmek için sahne alacaktır.

Estetiğin çalışma alanı, Edmund Burke ve Kant’tan beri bildiğimiz gibi ‘beğeni’ hakkındaki incelemedir. Brecht, tiyatroyu “bir eğlence yeri” (OfT: 663) olarak öne

¹⁰ “abgeschmackte Kulinarismus”, OfT: 661.

¹¹ TKO: 18 / “depravierten und parasitär gewordenen Klasse”, OfT: 662 / “depraved and parasitic class”, SOT: 179.

¹² “die Kinder eines wissenschaftlichen Zeitalters”, OfT: 667.

¹³ “die Freuden der Befreiung”, OfT: 687.

¹⁴ “die Häufung von Neuerungen”, OfT: 662 / “the accumulated innovations”, SOT: 180.

sürerek epik tiyatroyu “beğenilenin alanı”na¹⁵ yerleştirmeye çalışır. Epik tiyatronun konusu insanlar arasında geçen olaylardır. En genel ve aynı zamanda en soylu işlevi ise eğlendirmedir. “Eğlence” tiyatronun “kimlik kartı”dır (OfT: 663). Brecht’e göre eğlence, geçim sağlamak için üretimin yanında ikinci üretim alanıdır. Bu iki üretim alanında tutkulu olabilmek için “insanların birlikte yaşamını ne tür betimlemelerle canlandırmalıyız?” sorusunu düşünebiliriz. Tiyatronun üretici olma konusundaki coşkusu eğlendirici nitelik sergilemesinde bulunur. Brecht tiyatroyu bir neşe kaynağına dönüştüren üretkenliğin büyük yöntemini “eleştirel bir tutum” olarak adlandırır (OfT: 671). Böylece epik tiyatronun tanımını şimdi yapabiliriz: Epik tiyatro “insanlar arasında geçen, aktarılmış ya da kurgu ürünü [erdachten] olaylara ilişkin canlı betimlemelerin eğlendirme amacıyla oluşturulmasıdır” (TKO: 19). “Tiyatronun öğretebileceği en yararlı şey”, “insanın bedensel ve ruhsal bakımdan nasıl zevk duyarak devinebileceği olabilir” (OfT: 664). Tam da bunlar göz ardı edildiği için insanların yaşamı anestetik, davranışları kaba, ilişkileri zarafet ve erotisizmden yoksun, doyumları ise inorgazmik durumdadır. Gerçekte “tiyatro bütünüyle bir fazlalık olarak kalmak hakkına sahip bulunmalıdır” (TKO: 20) ve “insan fazlalık için yaşar elbette” (OfT: 664). İnsanın içinde bulunduğu durumun en tuhaf tarafı, onun hayatından ilk elden gözden çıkarılabilecek, ihmal, feda ya da feragat edilebilecek şeyin eğlence olmasıdır. Hatta bu öyle umarsızca yapılır ki eğlence bir hak olarak bile düşünülmez. Bu nedenle “başka şeylere oranla eğlencenin savunulma ihtiyacı çok daha azdır” (TKO: 20). Bir sürü yapacak iş varken “[b]en eğlenmek istiyorum!” diyen birini hor görürüz. Oysa tiyatronun “halkı eğlendirme” (OfT: 664) amacını Aristoteles’ten beridir biliyoruz: Mutluluk ve felaket “bir eyleme bağlıdır” (Aristoteles 2005: 27 / 1450a15-24). Felakete sürüklenmek istemediğimize göre sanat mutluluğumuza yardımcı olmalıdır. Daha çok etkilendiğimiz şeyler ya da bağışıklık sahibi olmadığımız şeyler bize yararı olmayan şeylerdir. Bu nedenle eğlence baştan çıkarıcıdır. Günün sonunda eğlence hep bir fazlalık olarak kalır.

¹⁵ “Reich des Wohlgefälligen”, OfT: 662.

Tiyatro izleyiciyi kendi zamanına nasıl ait kılabilir. “İnsanların belli bir zamandaki birlikte yaşama biçimlerine göre olası ve gerekli eğlence doğrultusunda, figürlerin farklı boyutlandırılması, konumlarının başka bakış açılarına göre düzenlenmesi” bir kimseyi kendi zamanına ait kılarak, ona mutluluk yolunu gösterebilir. Bunu yapmak için “öykülerin farklı anlatılması gerekir” (TKO: 22). Tiyatro oyunu, onu izleyene “evet ya ben de böyleyim, oysa böyle olmamalıyım!”, “başka türlü de olabilirim!” dedirtebilir. Peki, “insan fazlalık için yaşar elbette” (OfT: 664). Eğlence yaşamın yaşamaya değer olduğu bir yer, bu ise alışıldık olanlardan sapmayı gerektirir. Yaşam asla yerinde durmamıştır ve yaşamı orada tutmak isteyenlerin yaşamı kendileriyle birlikte çürüyüp gitmiştir. Bir şeyi ne yapacağımızı bilemiyorsak, olayların alışıldık akışından sapamıyorsak, onlara dokunamayız bile. Böyle bir durumda “[h]er şey en iyisi olduğu yerde kalsın!” deriz. Önyargılarımıza da bunu yaparız, en tuhaf olanı ise eğlenirken de böyle yaparız. Bildik, alışıldık şekilde eğleniriz, eğlence konusunda bir tarzımız, kendi eğlencemiz yoktur çoğu zaman. İnsanlar, başka türlü de olabilme eylemlerinden nasıl alıkonulabiliyor? Üstelik bu, sanat yoluyla nasıl yapılabilir? Bu inanılacak bir şey değildir, çünkü bir tiyatro oyununa gidenler daha üzgün çıkmak istemezler, hayatları bir kat daha mutsuzluğa ve çaresizliğe gömülmüş olsun istemezler. O halde, sapmalar estetik deneyimde nasıl göz ardı ediliyor? Brecht’e göre bunun temel sorumlusu ‘özdeşleşme’dir (Einfühlung) (OfT: 702). Örneğin, olay kahramanının duygularıyla ve kendisiyle özdeşleşme kurulması bir kimsenin başka türlü de olabileceği olanağını karartır. Oysa, alışıldık olandan sapmak eğlencelidir. “İnsanlar arasındaki önemli olayları konu alan, zamanın da sapmalarına ve olasılık dışılıklarına rağmen eğlendirmiş olan pek çok türde betimlemeden şaşılacak kadar çoğu, bugün bizi de eğlendirebilmektedir” (TKO: 23). O halde “asıl eğlenceyi” (TKO: 23), “çağımızın kendine özgü eğlenceleri”ni (OfT: 666), henüz keşfetmiş değiliz. Henüz eğlenemiyoruz, bu nedenle epik tiyatroyu keşfetmeliyiz, yoksa bu gösterilenler asla bizim olayımız olmayacak. Neden çağıdışıyız? Neden bilimsel çağın çocukları olamıyoruz? Birlikte yaşayışımıza ilişkin olarak sahnelerde karartılan şey nedir?

Sorularını Brecht şöyle cevaplandıracaktır: “Yeni düşünme ve duyma biçiminin¹⁶ büyük kitlelere henüz gerçek anlamda işleyememiş olmasının nedeni, doğanın sömürülmesinde ve alt edilmesinde onca başarılı olan bilimlerin, egemenliğini ona borçlu bir sınıf, yani burjuva sınıfı tarafından bir başka alanı işleme konusunda engellenmesinde aramak gerekir; henüz karanlıklar içindeki bu bölge doğanın sömürülmesi ve alt edilmesi sırasında insanlar arasında var olan ilişkilerden oluşmaktadır. Herkesi ilgilendiren bu işin üstesinden gelindi, ama işin üstesinden gelinmesini olanaklı kılan yeni düşünme yöntemleri, işi gerçekleştirenler arasındaki karşılıklı ilişkileri aydınlatamadı. Doğaya ilişkin yeni bakış açısı, topluma yönelemedi. [...] doğanın sömürülmesinden yalnızca belli bir azınlık, insanları sömürme yoluyla kazançlı çıkıyor. Herkesin ilerlemesi olabilecek şey, azınlığın ayrıcalığına dönüşüyor ve üretimin gittikçe daha büyük bir bölümü, dev savaşlar için yıkım araçları yaratmak hedefine yöneltiliyor. Böylece “insanlar arasındaki karşılıklı ilişkiler [...] saydamlığını” yitiriyor (TKO: 28-29).

Epik tiyatronun bilgeliği değişmez bir hakikate dayanmaz, “sorunların çözüm” çabasına ve “ezilenlere duyulan acımanın yararlı bir biçimde dönüşebileceği öfke”ye dayanır (TKO: 33). Bu öfkenin nedeni ‘toplum’ denilen şeyi oluşturan bireylerin ondan bahsedilen her yerde toplumdışı bırakılmış olmalarıdır. Epik tiyatro toplumu canlı bir yapı olarak ortaya koymakla “toplumdışı olanı da bir zevk kaynağına dönüştürebilir” (TKO: 34). Başka biri olursanız, kendi acınızı unutursunuz. Ama az sonra eve geri dönersiniz. Egemen sınıfın sanatı izleyiciye kendisini, kendi acılarının kaynağı olan sorunlarını unutturuyor. Bunu, onun kendisiyle ilgili olmayan bir şeyle özdeşleşmesini sağlayarak yapıyor. Brecht bu tür bir tiyatronun izleyicilerini şöyle betimler: “Gözleri elbet açıktır, ama görmezler, yalnızca bakışlarını dikerler; tıpkı duymamaları, yalnızca kulak kabartmaları gibi. Sahneye kendilerinden geçmişçesine bakarlar; ifadeleri ortaçağdan, cadıların ve rahiplerin zamanından kalmadır. Görmek ve duymak, kimi zaman eğlendirici de olabilen eylemlerdir, ama bu insanlar, her türlü eylemden kopmuş, yalnızca birtakım eylemlere konu olabilen kişiler gibidirler” (TKO: 35).

¹⁶ “die neue Denk und Fühlweise”, OfT: 669.

Burjuva tiyatrosunun izleyicilerin önüne koyduğu olaylarda çelişkiler örtülmüş, yanılısamalı bir uyum kurulmuş ve sürekli bir idealizasyon salgılanmaktadır. Canlandırılan karakterlerinin tutumları sanki başka türlü olanaksızmış gibi gösterilir. Canlandırılan bir insanlar “doğuştan bölünemez, dökme bireyler gibi, kendilerini bütün konumlarda kanıtlayan, ama aslında hiçbir konum bulunmaksızın da var olabilen bireyler gibi betimlenir” (TKO: 76). İzleyicinin bu döküm bireylerle özdeşleşmesi beklenir. Bu şekilde burjuva sınıfının tiyatrosunda ya da geleneksel tiyatrodaki perdeler henüz kapalıdır. Geleneksel tiyatro aynı düzeni tekrar tekrar diriltip dayatıyor. Sahne hortlatılmış eski olaylarla doludur: “Bütün kanatlanışları birer taşkınlık diye suçlayan düşsel bir infazı yaşadıkten sonra, yaşadığımız, ne biçim bir kurtuluştur? Oidipus’a sığınıyoruz, çünkü ortada hala tabular var ve bilgisizlik, cezadan kurtarmıyor. Othello’ya sığınıyoruz, çünkü kıskançlıktan bugün de kurtulabilmiş değiliz ve her şey, hala mülkiyete bağımlı” (TKO: 40).

Canlandırdıkları figürlerle özdeşleşerek onları hortlatan oyuncular binlerce kez diriltip, öldürdükleri karakterlerle sahneyi mezarlığa çevirdiler. Peki, bu özdeşleşme nasıl önlenebilir? Öncelikle, tarihsel bir zaman dilimine sonsuzmuş ya da geçici değilmiş muamelesi yapılmamalıdır. İzleyicide, yaşadığı koşulların ideal, sürekli geçerli genel bir durum değil, ancak belirli bir döneme özgü geçici tarihsel koşullar olduğu hakkında farkındalık uyandırılmalıdır. Eleştirel tutumun başlangıcı işte bu olacaktır. Daha önce anlatılan tarihsel olaylarda sıra bir türlü bize gelmiyordu. Şimdi izleyicide “ben de böyle davranırdım” şeklinde bir özdeşleşme [einzuleben] duygusu değil “ben de bu koşullar altında yaşasaydım şöyle olabilirdim ya da yapabilirdim” düşüncesi oluşur. Bunun için “sahnedeki karakterlerimizi, çağlara göre farklılık gösteren toplumsal itici güçler arasında hareket” ettirmeliyiz (TKO: 42). Tarihsel koşullar hiç kuşkusuz “insanlar tarafından yaratılmıştır ve ayakta tutulmuştur (ve yine onlar tarafından değiştirilecektir) onları oluşturan, şu anda olup bitenlerdir” (TKO: 42).

Epik tiyatro sapma ya da montajla “izleyicinin düşüncesini özgür ve hareketli kılan bir oynama biçimi” geliştirir (TKO: 44). Yapımıza uygulanan sürekli kurgusal montajların amacı güncel itici güçleri doğallıklarından çıkarıp işlenebilir hale

getirmektir. Tarihsel şeyleri doğal nesnelere olarak düşününce olaylar üstündeki kendi etkimizi yok saymış oluruz. Bir kimsenin olaylar üstündeki etkisini, dahası dönüştürücü bir etkisi olduğunu anlatmak için Brecht eskiden beri kullanılagelen bir yöntemi dönüştürerek kullanır. Bunun adı “yabancılaştırma/yadırgatma etkisi”dir [Verfremdungseffekt, V-Effekt] (OfT: 680). Epik tiyatro izleyiciyi yaşadığı olayların tekbiçimli akışından, özdeşleşmeden yabancılaştırma etkisiyle saptırır. “Yabancılaştırıcı betimleme” [verfremdende Abbildung, OfT: 680], “konunun anlaşılmasını olanaklı kılan, ama aynı zamanda da ona yabancıymış görünümünü veren betimlemedir” (TKO: 45). Brecht’in “teatral yabancılaştırma” (“die Theorie der theatralischen Verfremdung”, OfT: 662) adını verdiği buluşunu ifade etme derdi onu estetikle ya da sanat felsefesiyle ilgilenmeye götüren şeydir. Yabancılaştırma-etkisini oluşturan özellikler şöyle toparlanabilir: Özdeşleştirmeye (Alm. *Einführung*, İng. *identification*) karşı yabancılaştırma/yadırgatma, anlatı geçişliliğine karşı anlatı geçişsizliği, saydamlığa karşı öne çıkarma, birlik içinde bütünlüklü homojen bir dünyayı anlatan tek anlatıya karşı heterojen dünyaların anlatısı ya da bir çok zaman ve mekan kırılmalarına sahip çok katlı anlatı, anlatının kapalılığına karşı anlatının açıklığı. Yabancılaştırma-etkisi sanat yapıtının bir kurgu olduğunu açığa çıkarır. Bunu, sanat yapıtının sonuçta bir tasarımılama olduğuna dikkati çekerek, böylece izleyici ile yapıt arasında doğal görülecek bir özdeşleşmeyi kırıp entelektüel bir uzaklık oluşturmaya çalışarak gerçekleştirir. “Oyuncular kendi sözlerini sanki nesnelere alıntılıyor gibi söylemeliydiler. Böylece karakterin psikolojik bütünlüğü yanılısaması kırılacaktı” (Hoesterey 2000: 72). Yabancılaştırma etkisi betimleyeni betimlenenden özgürleştirir. Böylece betimlemelerin bir zevk kaynağı olması korunur. Betimlemeden alınan zevk “hiçbir zaman betimleme ile betimlenen arasındaki benzerliğin derecesine bağımlı olmamıştır. Bu bağlamdaki sapmalar, dahası, olasılık dışılıklar, sapmalar belli bir çizgiyi korudukça [...] hiç tedirginlik kaynağı olmamış”tır (TKO: 22). Sapmalar mucizevi bir şekilde değil olayların “zorunlu akışı yanılısaması”¹⁷ içinde gösterilir. Sapma rastgele, tesadüf sonucu gerçekleşmez. Hiç kimse alışkanlıklarından

¹⁷ TKO: 22 / “die Illusion eines zwingenden Verlaufs der jeweiligen Geschichte”, OfT: 667.

kendiliğinden vazgeçmemiştir. Oyuncu kavramakta acele etmemelidir. “Duraklamalı, kendi genel görüşlerine başvurmalı, başka olası anlatımları [andere mögliche Aussagen, OfT: 688] hesaba katmalı, kısacası, oyuncunun tutumu, hayret eden insanın tutumu¹⁸ olmalıdır” (TKO: 55). İnsanların kendi aralarında yaşayabilecekleri, onların halihazırda kendi aralarında yaşadıklarından çok daha farklı olabilir. “Uzun süredir değiştirilmemiş olan, artık değiştirilemezmiş gibi görünür. [...] insanlar kendi aralarında yaşadıklarını, kendilerine verilen, insana uygun bir yaşama diye görürler” (TKO: 46). Oysa insanların birlikte yaşamından çıkan “yasal bağlantılar” [die Gesetzmässigkeiten, OfT: 682] farklı olabilir, değiştirilebilir. ‘İnsani’ olan şey bir kimsenin kendisine uygun düşen şey demek değildir. Buna rağmen insanlar genelde kendilerine uygun düşen şey için “kesinlikle insani olan budur”¹⁹ derler. Bu nedenle karakter kendi “yapısı içerisinde Değil-Fakat [“das Nicht-Sondern”, OfT: 688] ögesinin yerleştirilmesini” gerçekleştirmelidir. Oyuncular ve izleyiciler kendilerine uygun düşeni ‘insani’ diye çabucak benimsememelidirler, özellikle kendilerine “uygun düşmeyene, özel olana erişmek için” çaba harcamak zorundadırlar (TKO: 55).

En başta söylememiz gerekeni ancak şimdi anlayabileceğimiz için, geç de olsa Brecht’in kendi tiyatro teorisine neden ‘epik’ adını verdiğini açıklayalım. Epik adı, ilk örneği tragedyaya olan tiyatro sanatından önceki bir sanat türüne aittir. Epik, destan demektir. Destan ya da epik anlatı, tiyatro oyunlarının ilk örnekleri olan tragedyalardan önceki bir sanat türüdür. Şimdi haklı olarak aklımıza, “kendi tiyatro kuramına ‘epik’ adını vermekle, Brecht aslında tiyatrodan önceki bir betimleme tarzına dönmüş değil midir?” sorusu gelebilir. Brecht canlandırma ve özdeşleşme arasındaki farkın ancak epik anlatım tarzında korunabileceğini düşünerek kendi tiyatrosuna ‘epik’ adını vermiştir, çünkü ona göre oyuncu, oynadığı kimseyle özdeşleşmemeli, onun kimliğinde yitip gitmemelidir. Özdeşleşme, ‘körelme’ ya da ‘yoksullaşma’dır, çünkü orada bir kişi harcanır, üstelik bu harcanan kimse gerçek, canlı olanıdır. Bu yoksullaşmayı ya da “körelmeyi” [Verkümmerung, OfT: 684] önlemek için “oyuncu, gösterme eylemini de

¹⁸ “die Haltung des sich wundernden”, OfT: 688.

¹⁹ “das schlechthin menschliche”, OfT: 688.

sanatsal bir eyleme dönüştürmek zorundadır” (TKO: 49). Oyuncu kendisiyle canlandırdığı şey arasındaki farkı unutmamalıdır, onun eyleminin sanatsallığını bu ayırım oluşturacaktır. Yoksa ortaya çıkan şeyin bir sanat yapıtı değil gerçek bir şey olduğu iddia edilir.

Özdeşleşmeye düşmemenin önemli bir yolu, diyalektik bir tutumla çelişkileri açığa çıkarmaktır. Diyalektik bakış açısı çelişkileri görme ve sapma konusunda yardımcı olacaktır, çünkü öykünün bütününe yalnızca diyalektik bakış kavrar. “Karakterin bütünlüğünü oluşturan, o karakterin tek tek niteliklerinin birbirleriyle çelişme biçimidir” (TKO: 52). Oyuncu, gözlem ve deneyimle edindiği dünyaya ve insanlara ilişkin bilgilerine ek olarak “sorularını bir diyalektikçi kimliğiyle sormalıdır. (Belli soruları ancak bir diyalektikçi sorar)” (TKO: 74). Diyalektik bakış açısı gerçek ve görünüş, yaşam ve oyun arasındaki farkın unutulmamasına yardımcı olacaktır. Yaşamak bir öykü üzerinde çalışmak değildir, bu yalnızca provada, rol çalışmasında mümkün olabilir. Bu özdeşleşme çabasından kaçınılmalıdır. Bu kaçınmada amaç çelişkileri görebilmek ve “eleştirel bir tutuma” varabilmektir (TKO: 72): “istenen ve yaşamakla [Erleben] betimlemek [Darstellen], özdeşleşmekle göstermek, gerekçelendirmekle [Rechtfertigen] eleştirmek [Kritisieren, OfT: 702] arasında bulunan çelişkili konum” gözden kaçırılmamalıdır (TKO: 72).

II. Bölüm: Bir Epik Tiyatro Oyunu Olarak *Mezbahaların Kutsal Johanna’sı* (1929)

Brecht *Tiyatro İçin Küçük Organon*’dan (1948) 19 yıl önce 1929’da yazdığı *Mezbahaların Kutsal Johanna’sı*²⁰ oyununda Johanna Dark adlı 25 yaşında genç bir kadının, “derinlere iniş” (MKJ: 12, 26, 60) olarak adlandırılan, yoksulların yaşamına tanık oluşunu ve böylece uğradığı dönüşümü anlatır. ABD Chicago et kralı Pierpont Mauler’in gerçekte sermayesini daha çok artırmak için ancak et piyasasını bırakma niyeti yalanıyla *Mezbahaların Kutsal Johanna’sı* oyunu başlar. Mauler bu amaçla

²⁰ “Brecht (1999a)” künyeli çalışma, “MKJ” kısaltmasıyla gösterilecektir.

mezbahanelerini başka bir patron olan Cridle’a satmak istiyor, ancak bir şartla, kendi rakibi olan Lennox’ın batması gerekiyor. Lennox da “fiyat düşürüp pazarı çökerten / kendisi batmazsa” (MKJ: 10) Mauler ve Cridle’ı batıracak başka bir patronudur. Bu durumu başka bir et fabrikatörü Graham şöyle özetliyor: “Rezil bir zaman! / Piyasa çölleşmiş, mal bolluktan taşıyor. / En parlak döneminde ticaret, çökmüş durumda.” (MKJ: 20).

Patronlar kendi güçlerini korumak ve artırmak için her şeyi acımasızca kullanırlar, hatta acıma duygusunun kendisini de kullanırlar. ‘Acıma’yı özellikle kullanırlar. Onların acıdan anladıkları başkalarının acılarıyla ilgili oldukları anlamına gelmez. Patronlar acımayı, olayların çok iyi bildikleri nedenini gizlemek için kullanırlarken, diğer taraftan öyle tuhaf bir durum oluşur ki, halkın çoğunluğunu oluşturan yoksullar, olayların gerçek nedenini bilmeksizin, en sonunda, patronlara acır hale gelirler. Fabrikada ya da herhangi bir işyerinde çalışan bir kimse şunu çok iyi bilir: Örneğin patron, o gün, nedendir bilinmez, işçilerle yemek yer, onları dinler, sonra karşılıklı olarak birbirlerine dertlerini anlatırlar, en sonunda işçilerin kendi durumlarıyla karşılaştırıldığında patronun durumu daha acınası bulunur. İşçilerle yoksullar patronlara acıya acıya daha azimli. Bu oyunda da olacağı gibi, görülür kendine acımanın sonu dindir, götüreceği yer ise hayatı ya da dünyevi olanı boğazlamaktır. Din böylece gerçekte insanı ruhsuz bir dünyaya götürür. İnanç sözcüleri öne sürdükleri Tanrı düşüncesi yoluyla dünyevi olan her şeyi karartırlar ve aynı zamanda dünyevi olan her şeyi Tanrı bağıyla birbirine bağlayıp kurban ederler. Oyunun sonunda Kesiciler bunu şöyle ifade ediyorlar: “Bağı sonsuz bir birliktir / Domuz, öküz ve İsa’nın.” (MKJ: 106). Patronlara acımanın sonu ise faşizmdir, götüreceği yer ise insanın son sığınağı olan bedeninin yok edilmesidir. Böylece acıma insanın ruhunu ve bedenini yer. Bu durumun geçerliliğini bilen et fabrikatörü Graham, patronların karşılıklı pazarlık yaptığı bir anda bunu şöyle ifade eder: “Kalbinden vur onu [Mauler’i] Lennox! Kalbinden! / Hassas bir çöplüktür orası!” (MKJ: 21). Oyunda acımanın ve acındırmanın kurumsallaşmış hali Kara Hasırşapkalar cemaatidir. Oyunda başkalarını dert edinen, onların acılarını duyumsamaya, anlamaya çalışan tek kişi, bu çabasını sergilerken geçirdiği dönüşüm

göz kamaştırıcı olan Johanna’dır. Johanna yoksulluğu, yoksulların acısını, yoksulların yoksulluğunu anlamaya çalışır. Patronların işi nedir? Sorusunun cevabının “yoksulluk üretmek” olduğunu gösterecek olan Johanna, bunu yoksulların arasına katıldığı zaman görür: “Yoksulların yoksulluğu zenginlerin işine yarıyor [...] yoksulluk onların işi düpedüz!” (MKJ: 67).

Oyunun başında Mauler, Cridle’a birkaç gün önce mezbahaneyi gezerken yeni kesim makinesinin önünde kesilmeye hazırlanan sarı öküzü hatırlatır. O öküzün gökyüzüne “donuk/ruhsuz” (stumpf)²¹ bakarak beklediği bıçak darbesi Mauler’in içini sızlatmıştır. “Banaydı o bakış sanki. / Ah Cridle ah, işimiz çok kanlı bizim.” (MKJ: 9). Mauler başka bir yerde de şöyle der: “Ah, hayvanca işler bunlar! / Tiksinıyorum Cridle.” (MKJ: 22). Gördüğümüz gibi Mauler’in sarı öküzle ilişkisi, öküzle kurduğu empati, özdeşleşim dokunaklıdır. Dikkatli bakacak olursak Mauler’in ve onun mezbahanelerinde çalışan işçilerin de bakışları o sarı öküzün bakışları gibi donuk ve ruhsuzdur. Ancak işçilerin bakışları Mauler’de acıma duygusu oluşturmaz. Patronlar kendi tutumlarını meşrulaştırmak, haklılaştırmak için kötülüğü örnek gösterirler, ancak Platon’dan beridir biliyoruz ki kötü örnek örnek değildir. Mauler iyi bir insan olmak için öküzle özdeşleşir. Ancak öküzle insan arasında bir fark olmalıdır. İşçilerle de özdeşleşebilirdi Mauler, çünkü işçiler de en az öküzler kadar acı çekerler.

Bugün insanların acıları dünkünden daha çok. Acılar arttı, acıyacak çok malzeme birikti. Ne zaman ki insanlığın çektiği acılar dokunaklı bir öykü haline getirildi, işte o zaman din farklı bir şekilde yeniden hortlayıp geliyor. İşçilerin acılarını teselli etmek için, Kara Hasırşapkalar cemaat topluluğu mezbahaların önünde görünür. Johanna da bu topluluk içindedir. Johanna’nın derinlere ilk inişidir. İnanç sözcüsü insanlar genelde yoksullarla sadece ibadethanelerde buluşurlar, ancak orada da birbirlerinin yüzüne bakmazlar, çünkü herkes yüzünü, bir yüzü olmayan Tanrı’ya, yüce olana, yüce duyguya, yükseğe, deruni olana çevirir. Tanrı’nın adı, Johanna’nın dediği gibi, gerçekten de en çok ibadethanelerde, sonra en çok mezbahanelerde, hastanelerde,

²¹ *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* adlı orjinal metne “hJS” kısaltmasıyla gönderme yapılacaktır (hJS: 667).

hapishanelerde, cephelerde ve sırayla kumarhanelerde, bankalarda, kerhanelerde ve mezarlıklarda zikredilir. Tanrı’nın adı insanın sonunun geldiği ve yok edildiği bu yerlerde çınlar. Ancak buralarda maddi koşulların insan ilişkilerini düşürdüğü kepezeliğin ölçüsü değişmez. Bu kepezelik inanç sözcülerinin halk için son sözlerinde, onların kendilerini kurban etmelerini telkin eden cihat çağrılarında her gün duyulur. İnanç sözcülerinin buna benzer cümlelerinde insanlar arasındaki ilişkilere dayanan olay doğaya dayandırılır, başka bir deyişle doğallaştırılır. Doğallaştırmak insan eylemini boşa çıkarmak demektir. İnanç sözcüsü olan Johanna’nın koşulları doğallaştıran sözlerine bakalım: “Ey inançsızlar, gökte uçan kuşlar işyeri peşinde mi koşuyorlar ve tarlalardaki lale işsiz değil midir? [...] Yükselmek için insan neye sahip olmalı? [...] içinizin derinindeki insanı hepten boşlamışsınız siz.” (MKJ: 15). Gördüğümüz gibi inanca davet eden bu sözlerde tekrar, maddi koşullardan bağımsız bir ‘insan’ düşüncesi sık sık dile getiriliyor. Bu sözlerde deneyim dünyasında hiç karşılaşmadığımız bir ‘insan’ anlayışına, insanla ilgili özcü bir anlayışa davet ediliyor. Bu doğallaştırıcı, özcü anlayış işçilerin eylem gücünü, direniş çabasını kırmaya çalışır. Başka bir yerde de, Johanna’ya göre her tür insan yapımı çorba tükenir ancak kaynağı Tanrı olan “semavi çorba tükenmez” (MKJ: 16). Peki, soralım: Hiç böyle bir çorba ve onu içen biri gördünüz mü? Johanna insanlar arasındaki ilişkilere dayanan sonuçları doğallaştırıyor olmasına rağmen bu olayların sorumlusunu merak eder. Böylece onun dönüşümü başlar: “Bütün bu olayların suçlusu kim, öğreneceğim” (MKJ: 18).

Patronların aralarındaki pazarlıkta işçileri hiç düşünmediklerini patron Graham şu soruyla düşündürür: “2000 işçim n’olacak Mauler?” Cridle cevap verir: “Sinemaya gönder onları, sinemaya!” Bu cevap işçilerin durumunun ciddiye alınmadığını onlarla dalga geçildiğini gösteriyor. Şimdi soralım, gerçekten de işçiler ne yapsın? Nereye gitmeliler? Şu an problemlerini çözecekleri düşüncesiyle gittikleri yerlere bakacak olursak Cridle’in onları sinemaya gönderme önerisi daha makul bir fikir gibi görünmüyor mu? İşçiler sinemaya gittiklerinde hiç olmazsa eğlenirler.

Johanna ancak sınıf savaşının karşıt tarafları olan patronlar ve işçilerin arasına girip durumu gördükten sonradır ki oyunun etrafında döndüğü çelişkiyi açığa

çıkabilir: İnsanlar birbirlerini değerlendirirken zenginliği iyi, yoksulluğu kötü sayıp yoksul kimselerden kaçınırlar. Buna uygun olarak Mauler yoksulların acılarından değil yoksulların kötülüklerinden söz ederek kendi durumunu haklı gösterir. Mauler ve Slift işçilerin kötü insanlar oldukları şeklindeki kanaatlerini Johanna’ya, mezbahaneyi bizzat gezdirerek göstermek isterler. Jambon üretme bölümünde çalışan Bay Luckerniddle önceki günlerde kaynatma kazanına düşmüş ve sonunda jambon olmuştu. Bay Luckerniddle’in eşi Bayan Luckerniddle yirmi öğlen yemeğine kocasını aramaktan vazgeçer, çünkü Bayan Luckerniddle’in dediği gibi “Açlık o kadar vahşi ki, dindirdim desen / Yine geliyor hemen.” (MKJ: 51). Johanna, Bayan Luckerniddle’a şöyle der: “Siz peşini bırakırsanız kimse kocanızı arayıp sormayacak.” (MKJ: 30). Johanna et fabrikasında gözlemediği bu türden iki olaya daha şaşırır. Johanna işçilerle ilgili gösterilen bu kötülüklerin nedeninin, yemeğin ve giysinin çok pahalı, iş bulmanın ise zorlaştırılması olduğunu düşünür. Johanna’ya göre işçiler gerçekte bu duruma öfke duyuyorlar ancak bu öfkenin de bedeli en az bir öğün yemek kadar ağır olacağı için işçiler öfkeyi de satın alacak ve gösterebilecek güçten yoksundurlar. Onlar kendilerinden satın alamadıkları öfkelerini yalnızca bastırırlar. Bu durum onların dayanışma içinde olmasını da engeller. Yoksulluk şartları onların öfkelerini bastıran bir otosansür geliştirir. Böylece olayların akışını değiştirebilecek bir eylem gücünü harekete geçirebilecek en güçlü duygu olan öfke boşa çıkarılmış olur. Johanna: “Hep söyleniyor, yoksul insanların ahlakı bozulmuş, evet öyledir. [...] Ama sorarım size: Başka hiçbir şeyi olmayanın ahlakı nasıl olsun ki? [...] Ahlak için de bir alım gücü gerekir beyler. Alım gücünüz varsa ahlakınız da olur.” (MKJ: 38-39).

İnanç sözcüleri, patronlar ve çoğu zaman patronlar kulübü olan devlet tarafından maddi olarak desteklendikleri için, bir inanç sözcüsünün yoksulların safına katılarak patronlara karşı mücadele etmesi, onun kendisi tarafından büyük bir fedakarlık olarak görülür. Johanna çelişkiyi, sınıf savaşımı gerçeğini görmüş fakat henüz yoksulluğu ortaya çıkaran maddi koşulları yaşamamış biridir. İşçilerin direnişine katılan Johanna, işçilerin her gün maruz kaldığı soğuğa bir gün bile katlanamaz: “Rüyamda böyle soğuk yoktu.” (MKJ: 72). Eylemci işçiler kendilerine şöyle hitap ederler:

Burada kalın! Ne olursa olsun / Ayrılmayın sakın! / Ancak birlikte olursanız /Kurtulabilirsiniz!/ Bilin ki, sizden yanayım diyenlerin hepsi / İhanet etti size / Satılmış sendikalarınız dahil. [...] Ama gerçekten değişiklik yapacak / Her öneriyi dikkate alın. Ve en önemlisi:/ Ancak kuvvet kullanarak ve ancak / Kendiniz yaparsanız olur bu iş. [...] direnin! / Bu kavga yitirilecek / Belki bir sonraki de / Yenilgiyle bitecek./ Ama kavga vermek, öğrenilecek/ ve anlaşılacak ki/ Yalnızca zor kullanarak olur bu iş / Ve zoru siz kullanırsanız ancak. (MKJ: 73-74).

Johanna nihayet doğallaştırıcı bir tutuma ve insan ilişkileri üstündeki değişmez bir öze referansla konuşmaktan vazgeçiyor: “Birileri gelip size, çamura batmış da olsanız, ruhen / Yükselip çıkabilirsiniz, derse, onların da kafasını/ Taşlara çalmalı. Yoksa ancak / Zor kullanarak kurtulunur, zorbalığın egemenliğinden ve /İnsanın olduğu yerde ancak insandan yardım umulur.” (MKJ: 97). Johanna böyle der ve biraz sonra ölür. Patronlar Johanna’yı yoksulların dostu değil Tanrı’nın dostu, başka bir deyişle azize ilan ederler. Böylece Johanna’nın yaşamını ve ölümünü, kısacası onun hikayesini patronlar kendi yararlarına oluştururlar: “Johanna Dark, yaşı 25, mezbahalarda kaptığı zatürre yüzünden hayata gözlerini yumdu, Tanrı yolunda, mücahit ve kurban.” (MKJ: 98).

III. Bölüm: Sonuç

Epik tiyatro bir kimseye, onun kendisini farklı bir şekilde üretebilmesinin olanaklı olduğunu kavramasında yardımcı olur. Böyle bir “tiyatro, izleyiciyi bakmanın ötesinde üretken kılar”, çünkü orada sıra kişinin kendisini üretmeye gelir (TKO: 70). Brecht’e göre estetik de dahil olmak üzere üretim alanları sınıf savaşı alanlarıdır. Sınıf savaşının söz konusu olduğu bir yerde sanatın tarafsızlığından söz edilemez. Bir kimse diğer insanların üzerinde bir yerde görülmemelidir, sanat da öyle. Epik tiyatro için realizm, natüralizm, idealize etmek, özdeşleşmek ve tarafsızlık aynı anlama gelir. Bir kimse “tiyatrodaki, kendini kolay biçimde üretebilir; çünkü en kolay varoluş biçimi, sanat alanındaki varoluştur.”²² Sanatın Platon’dan beridir farkına varılmış tehlikesi işte buradadır. Sanat ruhumuzun derinliklerinde yazılı yasaların düzenlemekte yetersiz

²² TKO: 70 / “die leichteste Weise der Existenz ist in der Kunst.”, OfT: 700.

kaldığı şeyleri, farkına varılmaksızın etkiler, dönüştürür. Epik tiyatro o halde “bilinçli yaşamaya atılan adım”dır (OfT: 701).

Bir kimsenin yaşadıklarının farklı bir şekilde anlatılacağı ve şimdiye kadar anlatılanlardan farklı şekilde yaşanabileceği kavranınca değişim haz verir. “Üreticilik bir kez harekete geçirildikten sonradır ki, öğrenme eğlenceye, eğlence de öğrenme eylemine dönüştürülebilir” (TKO: 71). Bugün Jameson “Brechtçi muziplik” kategorisinden söz edebiliyor, çünkü Brecht tiyatro için “muzip/eğlendirici bir yöntem” geliştirdi (Jameson 2012: 13 / Jameson 1999: 3). Brecht tiyatro dışındaki diğer sanat türleri üzerinde, özellikle sinema alanında etkili olmuştur. Brecht’in geliştirdiği ‘yabancılaştırma-etkisi’ yöntemi avant-garde yönetmenler tarafından sinemaya uyarlandı. Sinemada Jean-Luc Godard’ın “‘Brechtien’ filmler” (Jameson 2012: 37) adını verdiği bir kategori bile oluştu.²³

Mezbahaların Kutsal Johanna’sı oyununa ilişkin en azından iki sonuç çıkarılabilir. Birincisi, bugün doğallaştırma tutumumuzu daha derinden ele alabiliriz. Bu oyunda konu et piyasasında dönen olaylardı. Sanki insanın et yemesi doğal bir şeymiş ve hayvanlar her ne maksatla olursa olsun kapatılmak ve öldürülmek zorundaymış gibi bir düşüncenin, onu sorgulamaksızın, alttan alta akmasına izin verdik. Bu örnekte olduğu gibi Brecht’in bizi hakkında uyardığı doğallaştırma ve özdeşleşmenin boyutları tahmin ettiğimizden daha derin görünüyor. Doğallaştırma tutumu bir kimseyi

²³ Fransız sinemasından Jean-Luc Godard gibi *anteurlar* (kendi kontrolünü ve bakış açısını filmlerine yansıtan yönetmenler) ve Yeni Alman Sineması’ndan yönetmenler yabancılaştırma-etkisini kullandılar. Brecht’ten etkilenen Yeni Alman Sineması 1960-80 yılları arasında Almanya’daki sinema hareketini oluşturan şu yönetmenleri kapsar: Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta, Hans-Jürgen Syberberg, Wim Wenders. David Lynch ve Tarantino başta olmak üzere Yeni Yeni Hollywood sinemasının postmodern ikonaklast (putkırıcı, ing. iconoclast, Alm. der Bilderstürmer) yönetmenleri de Brecht’ten etkilendiler Brecht etkisi altında ya da onun etkisini taşıyan filmlerin bir kısmı şunlardır: Jean-Luc Godard (1930 -) *Pierrot Le Fou* (*Çılgın Pierrot*) (1965), Charlie Chaplin (1889 - 1977) *Monsieur Verdoux* (1947), Ritwik Ghatak (1925 - 1976) *The Cloud Capped Star* (1960), Nagisa Oshima (1932 - 2013) *Death by Hanging* (1968), Pier-Paolo Pasolini (1922-1975) *Salò, or the 120 Days of Sodom* (1975), Peter Greenaway (1942 -) *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* (1989), Rainer Werner Fassbinder (1945 - 1982) *Katzemacher* (1969), Alexander Kluge (1932 -) *Die Macht der Gefühle* (1983) *Artist in the Circus Dome: Clueless* (1969), Jean-Marie Strub & Danielle Huillet, *History Lessons* (1972), Hal Hartley (1959 -) *Trust* (1990), Michael Haneke (1942 -) *Funny Games* (1997), Lars von Trier (1956) *Dogville* (2003), Todd Solondz (1959 -) *Palindromes* (2004).

sorumluluktan uzaklaştırdığı gibi onun kendi eylem gücünün farkında olmaktan uzaklaştırıcı ve onun başka türlü de olabileceği olanağını görme bakımından onu körleştiren bir etkisi vardır. Brecht’in uyandırdığı etkiyi izleyerek düşündüğümüzde çok şaşırtıcı bulacağımız, deneyimimizin yapıcı temel bir unsuru olan zaman hakkında da doğallaştırıcı bir tutuma izin verdiğimiz görülür. Zamanın doğal bir ırmak gibi aktığını düşünürüz. Örneğin, bir günü, onu ancak 1440 dakika olarak ifade ettiğimizde günün, içinde olduğumuz değil, yaptığımız şey olduğunu fark ederiz. Gün 1440 dakika olarak düşünüldüğünde olayları bir çok yerden kesebileceğimizi ve olayları sonlandırıp başka olayları başlatabilmek için bir çok imkana sahip olduğumuzu görürüz. Böylece günün su gibi akan doğal bir şey olduğu yanılmasıyla kurtuluruz. Günü dakikalarla kesintiye uğrattığımızda “Ben bu kadar dakikada ne yapıyorum?” diye kendimize sorabiliriz. Günü dakikalara vurunca, onun geçen, geçici bir şey olduğunu daha iyi anlayabiliyoruz ve bir şey yapma gereği hissediyoruz. Zamanın kendimizle ilişkisini şimdi kuruyoruz. Genel bir zaman askıda durur ve onun içinde hiç kimseyi bulamayız. Zaman ancak daraltıldığında bir kimsenin üstüne tam oturan bir giysi oluyor.

İkinci olarak, şu soruları tekrar düşünelim: Acıyla nasıl ilişki kuruyoruz? Yoksulların acısını anlıyor muyuz? Yoksa yoksulluğun acısını anlamaktan çok yoksulluğun kötü bir şey olduğundan mı söz ediyoruz? İnanç sözcülerine göre yoksulluğun acısını çekenler “o eski günahkar Adem”dirler (MKJ: 63). Yoksulluk acı verici ve bu nedenle kaçınılması gereken bir şeydir. Yoksul birinin bir sonraki öğününün garanti olduğu kuşkuludur. Yoksul biri hiçbir Tanrı kelamının ulaşamayacağı derinliklerde yaşar. Onun genellikle aç biri olduğu düşünülür. Oysa böyle düşünen kimseler açlıktan ölen biri görmemiştir, buna rağmen açlıktan ölme korkusu çoğunluğun hayatını belirliyor. Çoğunluğun en kötü yaşama koşullarına boyun eğmesinin nedeni açlıktan ölme korkusu değil midir? Ölüm anıyla karşılaşmadan, mücadele etmeksizin, direnmeksizin nedenleri doğallaştırıyoruz ve bir öz, ideal benimsiyoruz. Ahlak doğuştan olmamasına rağmen, durumumuza uygun bir ahlakın oluşumuna izin vermeden çabucak ahlak ile ilgili bir düşünceyi benimsiyoruz. *Mezbahaların Kutsal Johanna’sı* oyunu bizi bu konuda uyarır ve bir kimsenin varlığının onun maddi koşulları tarafından belirleniyor

olduğunu düşündürür. Mauler, Cridle, Lennox ve Graham gibi patronlar et fiyatlarıyla oynayarak bize maddi koşulların değiştirilebilir olduğunu bizzat kendileri gösteriyorlar. Mauler tek bir birey olarak diğerlerinin ruh ve varoluş durumunu belirlemeye çalışıyor, ancak diğerleri buna nasıl izin veriyor? Mauler iyi ve kötü tüm özellikleri, Tanrı’yı, hatta devrimci birine dönüşmüş olarak ölen Johanna’nın öyküsünü bile kendi çıkarları uğruna kullanılabilir araçlar olarak gösteriyor. Böylece bir kimsenin durumu idealize edilmiş, uniformel hale getirilmiş bir biçime uyduruluyor. Yaşarken canlı insana bunu yapıyoruz, insan öldüğünde onu gömerken de aynısını yapıyoruz. Bu ideal varoluş halini ise inanç sözcüleri temsil ediyor. Din insanın sonundan, onun yok oluşundan beslenir ve dünyevi olanın tasfiyesi üzerine kuruludur. Bu nedenle insanın ruhsal ve bedensel yönden bittiği yerde inanç sözcüleri yeniden ortaya çıkıyor.

Yoksulluğa ilişkin gösterilen dayanaklar yoksulların acılarından çok yoksulluğun kötü olduğu önyargısını destekleyen savlardır, oysa yoksulluğun kaynağı doğa değildir. Yoksulluk doğal bir olay değil, insan ilişkilerinin belirli biçimlerinin tekrar insan eliyle değiştirilebilir olan sonucudur. İnsanların kötü durumunun nedeni olarak sorumluluğu tekrar doğaya yükleyen girişimlerle dolu bir zamandayız. Bunun başlıca kanıtları: Örneğin medyanın hiç söz konusu yapmadığı ‘insan yaşamı’ndan kaçarken sığındığı küresel ısınma efsanesi, dindarların ruhlarını elbirliğiyle yok ettikleri insanın yaradılışı ve kadere karşı çaresizlik hakkında tatlı sızlanmaları, liberallerin yoksulların acılarını meşrulaştıran ekonomi tanımı, sonsuz gibi gösterdiği ihtiyaçlardan vazgeçme edebiyatıyla burjuva sınıfının, bugün çok karşılaştığımız, hayalleri yoksullaştıran, ütopya fikrini yok eden, dünyanın olanaklı başka biçimlerini yok sayan minimalist yaşam övgüsü. Minimalist önerilerden en çarpıcısı “az uyu çok çalış!” sloganıyla ifade edilebilecek olan Japon işi uyu(ma)ma sanatı *inemuridir*. Böylece şimdi yatak odası da yok edilen yoksulların hapishaneleri daha da daraltılıyor. Yoksulluğu doğallaştırıcı tutumların diğer örnekleri, bir taraftan sonsuzluk, bütünlük, gençlik, sağlık, yaşam gücü, pozitif enerji övülürken, diğer taraftan sonlu bir varolan olan insanın elbirliğiyle sonunu getiren apokaliptik bir eskatolojiye dayanan anakronik,

antolojist, eklektik, sinekretik, mekanist, pozitivist, chosist, koleksiyonist ve kategori hatalarıyla çarpıtılmış metafizik, ontolojik, kozmolojik, psikolojik görüşlerdir.

KAYNAKÇA

- ARISTOTELES (2005). *Poietika (Şiir Sanatı Üzerine)*, Yunanca/Türkçe, çev. Nazile Kalaycı, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- BRECHT, Bertolt (1965a). *The Messingkauf Dialogues*, ed. and tr. by John Willett, London: Methuen.
- BRECHT, Bertolt (1965b). “A Short Organum for the Theatre”, *The Messingkauf Dialogues*, ed. and tr. by John Willett, pp. 179-205, London: Methuen.
- BRECHT, Bertolt (1967a). “Die heilige Johanna der Schlachthöfe”, *Gesammelte Werke*, Band 2, ss. 665-790, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- BRECHT, Bertolt (1967b). *Schriften zum Theater 2. Gesammelte Werke*, Band 16, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- BRECHT, Bertolt (1999). “Mezbahaların Kutsal Johanna’sı”, *Bütün Oyunları 4*, çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- BRECHT, Bertolt (2005). *Tiyatro İçin Küçük Organon*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- HEIDEGGER, Martin (1953). *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- HOESTEREY, Ingeborg (2000). “The Brecht Effect in Cinema, 1960-90”, *Communications from the Internaitonal Brecht Society*, 29(1&2): 71-74.
- JAMESON, Fredric (1999). *Brecht and Method*, London: Verso.
- JAMESON, Fredric (2012). *Brecht ve Yöntem*, çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- MARX, Karl (1992). *Early Writings*, tr. by Rodney Livingstone and Gregor Benton, London and New York: Penguin Books.
- WILLETT, John (1964). *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*, ed. and tr. by John Willett, New York: Hill and Wang.